

A música não vai parar... Um estudo sonológico do filme *Os sons do barulho*

The music won't stop... A sonological study about the film *Sound of noise*

Heloísa de Araújo Duarte Valente¹
Andresa Moreira Angueira²

Resumo: O presente artigo tem por objetivo problematizar a responsabilidade da sociedade ante a paisagem sonora da vida cotidiana. Para tal, utilizam-se como referências teórico-metodológicas os estudos de Schafer (2001), na mobilização do conceito de “paisagem sonora”; e, ainda, a perspectiva de Mourão (2013), no que toca à ecologia acústica e o “artivismo”. Como base empírica para a análise considera-se o filme *O som do barulho* (*Sound of noise*) (2010). Os resultados obtidos mostram o papel do lugar de contestação, a disputa pelo poder político, por meio da música e dos sons, levando à compreensão de como tais aspectos interferem em uma dada organização social.

Palavras-chave: *The Sound of noise* (filme); Cultura midiática; Paisagem sonora; Ecologia sonora; Artivismo;

Abstract: The present article aims to problematize the society's responsibility facing the soundscape of everyday life. For this purpose, we adopt as theoretical and methodological references the studies of Schafer (2001), in the mobilization of the concept of "soundscape", and the perspective of Mourão (2013), regarding acoustic ecology and "artivism". The empirical basis for the analysis is the film *Sound of Noise* (2010). The obtained results show the role of the place of contestation, the dispute for political power, through music and sounds, leading to an understanding of how such aspects interfere in a given social organization.

Keywords: *Sound of noise* (film); Media culture; Soundscape; Sound ecology; Artivism.

Introdução

Buzinas, sirenes, estampidos. O cotidiano urbano, dinâmico e barulhento nos envolve de tal forma que passamos a nos incorporar numa massa de ruídos não raro ensurdecedores. Na maior parte das vezes, nem nos damos conta de que incorporamos hábitos, dia após dia, num sistema que nos aprisiona e cujas graves consequências não percebemos. Acontece isso em muitos aspectos da nossa vida e um deles, particularmente – a nossa relação com os sons.

O presente artigo pretende analisar alguns aspectos sobre a vida cotidiana das primeiras décadas do Terceiro Milênio e suas interações com o meio-ambiente acústico, considerando

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Brasil. Atualmente é professora titular no Programa de Pós-Graduação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP), Brasil. E-mail: musimid@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3250-6722>

² Bacharel em História pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. E-mail: andresaangueira1@gmail.com

que muitas práticas foram sendo introjetadas quase que imperceptivelmente na vida das pessoas, afetando sensivelmente a vida no planeta – a exemplo das mudanças do climáticas.

A preocupação com a *ecologia sonora*, mais ultimamente presente nos debates, tem origem na década de 1970, com os trabalhos realizados pelo compositor, educador, escritor R. Murray Schafer junto à Universidade Simon Fraser. Do robusto projeto de pesquisa renderam diversos estudos, dentre os quais a obra seminal *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), publicada no Brasil sob o título *A afinação do mundo* (2001), em tradução pela Prof^a Marisa Fonterrada³, talvez a mais importante interlocutora do autor, no país. Schafer fundou o Projeto Mundial para a Ecologia Acústica, dando origem, em 1993 ao Fórum Mundial para a Ecologia Acústica, associação internacional que reúne organizações e pessoas preocupadas com a situação das paisagens sonoras no planeta⁴ e, conseqüentemente, buscar soluções para aquelas que se encontram em fase de degradação. Também merece especial destaque o trabalho de outro compositor e escritor, o estadunidense Bernard Krause, que igualmente preocupado com as repercussões das mudanças climáticas, também se dedicou ao registro de paisagens sonoras e sua análise. Krause também desenvolveu conceitos importantes sobre os quais discorreremos, adiante.

Ao se relacionar meio-ambiente e paisagem sonora, imediatamente vem à tona as conseqüências advindas do excesso de fenômenos acústicos na paisagem sonora, dando origem à poluição sonora. Por essa razão, consideramos particularmente interessante analisar *O som do barulho* (*Sound of noise*, Simonsson; Nilsson, 2010). Servindo-se de uma poética particular – o cinema – o filme toca em aspectos nevrálgicos acerca das transformações da paisagem sonora e suas conseqüências, além de chamar a atenção do receptor sobre o quanto somos conscientes e responsáveis em relação ao mundo em que vivemos.

Assim, o texto pretende contribuir com este dossiê tendo em vista a análise da incorporação dos sons tecnológicos à vida hodierna, considerando a complexificação da paisagem sonora e, conseqüentemente, as atitudes de escuta. Para análise da temática, servir-nos-emos dos conceitos de “paisagem sonora”, “Ruído Sagrado”, Antropofonia” e “Artivismo”, apontados por R. Murray Schafer (2001), Bernie Krause (2013) e Rui Mourão (2015),

³ A Revista MusiMid publicou, em 2022 um volume dedicado à R. Murray Schafer, por ocasião de sua morte, organizado pelas Professoras Marisa Fonterrada e Paula Molinari.

⁴ Textualmente, na página do Fórum, pode ler-se: *The World Forum for Acoustic Ecology*, founded in 1993, is an international association of affiliated organizations and individuals who share a common concern for the state of the world's soundscapes”.

respectivamente, para analisar como estes foram abordados no filme *O Som do barulho*. Antes de passar à análise do filme, fazem-se necessários alguns apontamentos conceituais.

2 Alguns conceitos de base – teoria da paisagem sonora (R. M. Schafer)

É fato o gradual agigantamento do número de habitantes no planeta, e este vem acompanhado de um exponencial aumento das fontes produtoras de ruído, em grande medida, de natureza tecnológica. Entende R. Murray Schafer que a passagem dos anos trouxe à humanidade avanços tecnológicos inquestionáveis em diversas áreas, como a industrial, de transportes e comunicação, dentre outros. Esse processo não é abrupto e se desenrola por marcos historicamente delineados, sobretudo a partir de meados do século XVIII, quando a Inglaterra se tornou palco de um acontecimento que mudaria os rumos da Europa: a primeira Revolução Industrial⁵.

O termo *revolução* já traz em si os contornos de mudanças profundas e complexas, que reverberaram nos mais diversos âmbitos da vida na Terra. As cidades passariam a crescer vertiginosamente; o ritmo do trabalho sendo governado tendo como orientação urgência, produtividade e lucro. Não restaria aos trabalhadores outra saída, a não ser adaptarem-se a essa nova dinâmica de produção. Dessa forma, a jornada passaria a ser regrada pelo comando ditado pela fábrica, a sirene se tornando o novo referencial da marcação do tempo. A paisagem foi se transformando, dando lugar às fábricas, à produção de matérias-primas para abastecê-las e aos caminhos que as ligariam às redes de provisão e de consumo. Tudo foi sendo, gradual ou subitamente, transformado. Ocorreu uma sensível e imutável configuração da *paisagem sonora*. Longe de palavras “poéticas”⁶, Schafer trata-se de uma categoria conceitual. Antes de prosseguir, faz-se necessária uma apresentação.

A expressão *paisagem sonora*, adaptação mais acertada do neologismo *soundscape* é um *conceito* elaborado pelo compositor e educador musical R. Murray Schafer na década de 1970 e que mantém sua validade – a despeito de mudanças cabais no planeta, nas

⁵ Cabe lembrar que a Primeira Revolução Industrial (ocorrida entre os séculos XVIII e XIX) foi uma importante transição do processo de produção, um movimento que trouxe grandes transformações no modo de produzir, consumir, explorar, trabalhar e viver. Dessa forma, foi responsável por mudanças estruturais na vida econômica e social da Inglaterra, inicialmente, reverberando e levando consequências importantes ao mundo todo gradualmente. A Segunda Revolução Industrial, ocorrida entre os séculos XIX e XX, trouxe novos elementos que aperfeiçoaram as práticas e técnicas industriais, como o uso do petróleo, da energia elétrica.

⁶ Nossa experiência aponta a utilização da expressão “paisagem sonora” relacionando-a algo vinculado ao mundo visível, qualificado como “belo”, “agradável”. Trata-se de uma apropriação ingênua ou apressada, ao mesmo tempo frequente.

transformações advindas das tecnologias que surgiram e suas consequências na vida cotidiana⁷. Em poucas palavras, designa todo e qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza: “Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo⁸ pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas em particular quando consideradas como um ambiente” (2001, p. 366). Acrescenta, ainda, o autor, a partir de vários exemplos, que a tendência é que ela se torne cada vez mais ruidosa⁹.

Diante desse cenário de sensíveis mudanças na paisagem sonora, intensificaram-se as diferenças entre as paisagens sonoras *lo-fi* (baixa fidelidade) e *hi-fi* (alta fidelidade). Numa paisagem *hi-fi*, o grau de interferência entre sinal sonoro e sua apreensão é baixo, enquanto na *lo-fi* se passa o contrário. Dessa forma, entende-se que em locais superlotado há uma tendência de nos depararmos com ruídos *mascarantes*, ao passo que na *hi-fi*, é possível perceber sons claros e distinguíveis entre si.

a paisagem sonora *lo-fi* foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica que se seguiu. A paisagem sonora *lo-fi* surge com o congestionamento do som. A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas (SCHAFER, 2001, p. 107).

Dito de outra forma, Schafer aponta que a industrialização trouxe inovações acompanhadas de consequências drásticas e definitivas na paisagem sonora; sobretudo, um amplo congestionamento de sons, em nível crescente. Além disso, a vida pós-revolução industrial desenhou um novo cenário que promoveu um afastamento do que comumente nos atrelava a uma sensação de quietude, implementando a criação de novos hábitos.

Ao longo dos anos, as transformações tecnológicas promoveram novas experiências, num processo palatino de imersão quase que automática, a ponto de acabarmos por não nos dar a perceber a incorporação destas fontes sonoras, antes inexistentes. A sirene das fábricas, os

⁷ Apenas para situar um exemplo breve, considere-se que no universo sonoro e audiovisual, os estudos de Schafer não abrangem as tecnologias digitais e as que a sucederam.

⁸ Entenda-se que em inglês trata-se de um termo; na tradução para o português não foi possível obter apenas uma palavra. Desse modo, ao invés de “termo” caberia melhor “expressão”.

⁹ Schafer (2001) esclarece que as paisagens sonoras se modificam ao longo das horas, dos períodos do dia, das estações do ano.

sons de dispositivos eletrônicos, o motor dos automóveis e toda sorte de ruído a que somos expostos dia após dia nos convida a refletir sobre a paisagem sonora e como nos situamos nela. Mais recentemente, até mesmo os sons da natureza, quando reproduzidos por algum aparelho eletrônico, ganham caráter de realismo; o artificial sendo logo assimilado como substituto do original, dado pela natureza.

Há de se salientar, no entanto, a Revolução Industrial não foi um marco divisório que veio romper com um mundo silente, que permitia contemplar o silêncio. Ruídos sempre estiveram presentes na paisagem sonora:

O que diferencia mais propriamente o ruído do pós-industrial pode resumir-se em dois aspectos principais. O primeiro deles é que a presença de sons naturais e humanos foi sobrepujada pelos mecânicos e elétricos. O segundo é que a mediatização introduziu a possibilidade de difusão sonora em massa. Esta, por sua vez, teve como consequência inevitável a expansão da área da comunidade acústica (VALENTE, 1999, p. 79).

Para além do aumento do barulho, é preciso destacar, as consequências advindas da revolução elétrica. Ela foi responsável pela *esquizofonia*. O neologismo (*squizo* + *phonos*) designa o som reproduzido em local diferente daquele em que foi emitido: a transmissão à distância e o armazenamento das informações acústicas:

Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expedido e propagado ao redor do mundo, ou empacotado em fita ou em disco, para as gerações do futuro. Separamos o som da fonte que o produz (SCHAFER, 1991, p. 172).

Em síntese, a esquizofonia foi responsável pela mediatização tecnológica dos sons e, em particular, da música. Após o registro mecânico, a gravação elétrica traria à cena o disco e o rádio, em seus diversos estágios tecnológicos: gomalaca, fita eletromagnética, vinil, acetato... até a desmaterialização do som em suporte físico. Todo um universo se descortinaria, interferindo não apenas na paisagem sonora, como na vida cotidiana.

Outro conceito fundamental na teoria de Schafer é Ruído Sagrado – em letras maiúsculas. Sumariza Valente, a partir das ideias do autor:

Inicialmente percebido como manifestação da força divina, o Ruído Sagrado se deslocou das forças da natureza (mar, vulcão, trovão etc.) para o centro do poder político, igreja, através dos sinos e dos tubos do órgão. Esse poder conseguiu permanecer intato até que a revolução industrial do final do século XIX o tivesse tomado. Máquinas a vapor, altos fornos, caldeiras foram representantes ruidosos desse

novo poder. Anos mais tarde transferiu-se para o locutor de rádio e o aviador, cada qual com a propriedade de fazer mais barulho que seu antecessor, barulho esse capaz de dominar um território cada vez mais extenso no espaço acústico. Acrescenta Schafer que deter o Ruído Sagrado não se restringe a fazer soar um grande barulho; acima de tudo, deter o Ruído Sagrado é ter autorização para fazer muito barulho sem por isso receber algum tipo de censura. Se esta ocorre, é porque o poder político está em crise (VALENTE, 1999, p. 44).

Para além de ter o poder produzir barulho, ser detentor do Ruído Sagrado significa obter autorização, sem qualquer tipo de censura. é ter autorização para fazer muito barulho sem por isso receber algum tipo de censura. Geralmente o ruído é percebido quando o poder político está se diluindo (VALENTE, 1999, p. 44).

Como se poderá observar, em *O som do barulho*, um grupo de músicos, insatisfeito com as condições em que se encontra a paisagem sonora sueca, age no sentido de tornar explícito e conscientemente audível o Ruído Sagrado. Nesse sentido, promove iniciativas *artivísticas* para manifestar politicamente. (Voltaremos a este tema).

3 Ecologia acústica e *artivismo*

Ainda que o mundo tenha mudado de modo contundente ainda é comum relacionar paz mental a estarmos imersos em meio à natureza bruta e selvagem. Portanto, ao sermos desafiados a imaginar um lugar de paz e tranquilidade, somos conduzidos mentalmente a um lugar de silêncio e tranquilidade, onde conseguimos captar o chilrear dos pássaros, ou ainda o chacoalhar de folhas de árvores, o ritmo das ondas do mar¹⁰. A natureza bruta e selvagem caminha para um ideal utópico: nossos ouvidos vão moldando a um novo ritmo de vida, que se opõe à ideia de *Jardim Sonoro*:

[...] o parque acusticamente planejado ou o que poderíamos chamar mais poeticamente de jardim sonoro. Há apenas um princípio para nos guiar em nosso propósito: sempre deixar a natureza falar por si. A água, o vento, os pássaros, a madeira e a pedra, tais são os materiais naturais que, como as árvores e os arbustos, precisam ser organizadamente moldados e formados para fazer aflorar suas harmonias mais características (SCHAFER, 2001, p. 341).

Ainda no contexto de mudanças das paisagens visual e sonora, é imperativo considerar os danos ao meio ambiente que essas sucessivas transformações do mundo tecnológico

¹⁰ A cultura midiática saberá, com maestria, criar a partir de peças publicitárias viagens ou até mesmo os programas de yoga ou meditação que explorem esses sons propondo uma limpeza mental para inspirar sensações e sentimentos mais imersos em nosso âmago.

trouxeram. A exploração intensa da natureza para abastecer a produção industrial trouxe feridas que nem mesmo o passar do tempo conseguiu cicatrizar. É possível, inclusive, detectar os danos provocados pelos seres humanos contra a natureza em cada paisagem sonora, em particular: florestas derrubadas, rios poluídos e ar irrespirável.

É nesse sentido que atua a ecologia sonora: uma área multidisciplinar com o objetivo de compreender as paisagens sonoras de maneira expandida, numa perspectiva ampliada, tendo como fundamento o arranjo complexo de sons biológicos somado a outros sons ambientais que ocorrem em um local, sejam eles geológicos ou *antropogênicos* (cf. Equipe ECycle, 2023), não se preocupando apenas com medições dos níveis de intensidade sonora.

De acordo com o compositor Sérgio Leal, no artigo “A ecologia sonora e sua atualidade” (LEAL, 2021), a preocupação com ecologia sonora tem um marco importante de surgimento: a década de 1960, época em que diversos movimentos sociais contestatórios despontam, em todo o globo. E uma dessas contestações se dá na conscientização de um público amplo da quantificação do consumo e suas consequências no sentido da degradação ambiental. E essa questão vai além das medições das cargas de ruído a que somos expostos, porque não se trata de um estudo fragmentado, mas que procura perceber a ecologia sonora como (...) “uma abordagem holística e interdisciplinar, que agrega vários campos do conhecimento humano, baseando-se no desenvolvimento da escuta como ferramenta para a superação do problema da poluição sonora” (LEAL, 2021, n. p.).

Ainda sobre esse tema Ricardo Zorzetto, em seu artigo “A Acústica do ambiente”, (2019) reforça a ideia de ecologia acústica como mais uma forma de estudar o ambiente e as interferências nocivas sobre ele, além de inserir o conteúdo multidisciplinar para ampliar essa abordagem de modo abrangente e eficaz. Para Zorzetto, registros sonoros são usados para categorizar ecossistemas e identificar alterações causadas pelo homem: “A miríade de estalos, silvos, trinados, urros, guinchos e estrilos produzidos pelos seres vivos amplia o conhecimento sobre como as diferentes espécies interagem entre si e com o ambiente além de denunciar os efeitos da interferência humana” (ZORZETTO, 2019, n.p.).

Por sua vez, o compositor Bernie Krause em sua obra *A grande orquestra da natureza* (2013), destaca que a natureza entoava uma harmonia original que destoa das intervenções nocivas que vêm recebendo há séculos de exploração. Se nas orquestras os instrumentos são divididos em naipes: cordas, metais, percussões, madeiras, nas orquestras da natureza também existem classificações, divididas em três grandes categorias: geofonia, biofonia e antropofonia. A geofonia se refere aos sons não biológicos, como o vento nas árvores, a água em uma correnteza

ou as ondas nas praias. A biofonia é o som gerado por organismos vivos, não humanos. E a antropofonia é o som produzido pelos seres humanos -sejam sons controlados, como a música, ou motivados pelos diversos instrumentos produtores de ruído, de natureza individual, tais como instrumentos de trabalho, transporte, lazer; ou coletivos, a exemplo de máquinas industriais, servidores de internet etc. De acordo com o autor, quanto mais musicais e complexas forem as propriedades acústicas de um *habitat*, mais saudável ele será¹¹.

As biofonias trazem informações que proporcionam um melhor entendimento de nossas relações com o mundo natural. É possível ouvir o impacto da extração de recursos, do barulho humano e da destruição do *habitat*. A paisagem sonora indica padrões que revelam o grau de saúde do *habitat*: se a relação não for saudável, os padrões bioacústicos serão caóticos e incoerentes. (Equipe eCycle 2023, n.p.).

Portanto, desde a Revolução Industrial, as paisagens sonoras começaram a se reconfigurar mais intensamente ou até mesmo desaparecer num ritmo acelerado, se transformando em uma simbiose de sons que se homogeneízam numa paisagem sonora *mascarante*; isto é, em que todas as fontes sonoras se misturam num todo indiferenciado (SCHAFER, 2001). Posto que a experiência da *ecologia acústica* revela a importância de prestar mais atenção aos sons da natureza, talvez isso gere um processo revelador que permita uma reflexão de nosso impacto sobre o meio ambiente. Para isso, é importante, desenvolver a *audição clara*. Para esse exercício, limpar os ouvidos constitui tarefa necessária. Recomenda Schafer:

Sugeri que multidões de cidadãos (de preferência, crianças) necessitavam ser expostos a exercícios de limpeza de ouvido para aumentar a competência sonológica das sociedades em geral e continuei a mostrar como o problema da poluição sonora desapareceria se essa cultura auditiva pudesse ser conquistada (SCHAFER, 2001, p. 255).

Os objetivos que subjazem a ecologia sonora se dão, portanto, nas formas de compreender e questionar os hábitos da sociedade contemporânea capitalista, ruidosa nos seus modos de produção e consumo; e sua relação negligente com a natureza, ao mesmo tempo em que estuda meios para estabelecer ações de transformação real.

É importante ressaltar que a ecologia sonora não constitui um campo do conhecimento recente -pois é uma ramificação da ecologia, ciência estabelecida ainda na segunda metade do

¹¹ Consulte-se o vídeo KRAUSE, B. **A voz do mundo natural**. 15/07/2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTbA-mxo858&t=1s&ab_channel=TED>.

século XIX, mas que ganhará destaque na década de 1960, quando se ampliam o público e as preocupações sobre o futuro do planeta Terra, face ao crescimento desenfreado e das intervenções nocivas e sem critério em detrimento ao meio ambiente.

Nesse sentido, atitudes com a finalidade de contestação de hábitos e formas de vida da sociedade contemporânea, deram origem a movimentos artísticos, em seus mais variados campos, como mais um instrumento de divulgação e ampliação dos debates sobre o tema. Dessa intersecção entre ativismo e arte é que surge o termo *artivismo*.

O termo *artivismo* vêm sendo adotado para colocar em pauta questões voltadas à participação política. De acordo com Alexandre Vilas Boas, em sua tese *Artivismo: Arte + Política + Ativismo: sistemas híbridos em ação* (2015)¹², as duas, Arte e Política, possuem autonomia, vida própria e instrumentos diversos de operação, porém, ao atuarem juntas, ou em campos correspondentes, promovem uma quantidade enorme de novas significações, versões e complexidades processuais que fazem com que o artista tenha que adotar procedimentos e matérias nem sempre tão comuns ou usuais.

Uma das respostas que as pessoas encontraram para se manifestar contra os danos ambientais é o que se designou como *artivismo*. Como o neologismo sugere, uma ação híbrida que envolve produção artística em ativismo político, tema sobre o qual este estudo se debruça. Inspiradas nessa ideia, propomos analisar o filme *O som do barulho* (*Sound of noise*, Ola Simonsson e Johannes Stjärne Nilsson, 2010) uma vez que problematiza a prática dessa arte articulada ao ativismo político, questionando a atitude de uma sociedade que dispõe a escutar apenas o que lhe convém. Como demonstraremos nas páginas que seguem, o tema do filme extrapola o usual combate aos ruídos, pura e simplesmente; aponta problemas ambientais decorrentes da poluição sonora, produzidos pelo aglomerado de sons advindos, sobretudo pelo poder dominante da sociedade, em termos econômicos e políticos. O argumento do longa-metragem se apresenta em tom de denúncia e protesto a esse repertório de sons, transfigurado em Ruído Sagrado. Verifica-se, na atitude dos personagens, uma postura crítica e de enfrentamento, expressa como um exercício de luta, de maneira a fazer uso da arte como forma de disputa pelo poder.

¹² Villas-Boas explicita que o neologismo se popularizou a partir da década de 1990, com a finalidade de condensar numa só palavra um conjunto de ações que juntam arte e política, de maneira participativa. Observa o autor que, já nas décadas de 1960-70 já se verificavam ações dessa natureza por parte de artistas como Artur Barrio, Cildo Meirelles e Hélio Oiticica, dentre outros (2015, p. 39).

Acreditamos que todos estes aspectos apontados por Schafer e seus seguidores pode ser encontrado no filme *O som do barulho*.

4 *O som do barulho* – o filme

O som do barulho (*Sound of noise*, 2010) é uma obra incomum. Não se enquadrando em nenhum gênero convencional, mistura elementos do policial, da comédia burlesca e do drama. Anunciado como o *primeiro musical policial* (*The first musical cop movie*), a produção e direção assinada por Ola Simonsson e Johannes Stjärne Nilsson. O filme recebeu diversas premiações¹³.

O filme pode ser considerado como um desdobramento de *Música para um apartamento e seis bateristas* (*Music for One Apartment and Six Drummers*, 2001), realizado pelos mesmos diretores com o mesmo argumento e estrelado pelos mesmos atores-músicos, que usam seus nomes reais da trama, eles mesmos se convertendo em personagens.

O enredo se desenvolve a partir dos dilemas íntimos vividos por Amadeus Warnebring (Bengt Nilsson). Assim como o gênero do filme é ambíguo, o mesmo sucederá com o papel do protagonista, escapando a rótulos ou atitudes protocolares atribuídas a um herói segundo os padrões de praxe. Seu próprio nome já acena com ironia a um dos maiores gênios precoces da música: Wolfgang Amadeus Mozart. Desde a cena inicial se sabe que nasceu em um “berço de ouro”, no seio de uma família de renomados músicos, há seguidas gerações. Sua família respira música e Amadeus representa a ruptura em um histórico familiar que, segundo o próprio personagem, frustrou os pais. Estes tentaram, de todas as formas, despertar a sua musicalidade, sem sucesso. Sua falta de talento nata é irremediável... Não será por acaso que o protagonista adotará uma posição defensiva ante tudo que se refira ao universo da música, que tem, como expoente, justamente seu irmão caçula, o *virtuose* e aclamado Oskar, regente e violinista.

Talvez seja esse dilema entre sua subjetividade e sua condição de *ovelha negra* da família que o tenha encaminhado a uma profissão de natureza burocrática e pragmática, visando a ordem, a regularidade, o cumprimento de protocolos. Amadeus Warnebring escolheu seguir a carreira de delegado de polícia. Warnebring detesta música e tenta afastar-se dela em qualquer

¹³ De acordo com o portal MUBI, *Sound of noise* recebeu inúmeras premiações: *Young Critics Award* e o *Grand Rail d'Or* na Semana Internacional da Crítica; Melhor Filme Fantástico no *Fantastic Fest*, em Austin. Também conquistou os prêmios Free Spirit e o Prêmio do Público no *Festival Internacional de Cinema de Varsóvia* (2010). No *Molodist International Film Festival* em Kiev, o filme recebeu os prêmios de Melhor longa-metragem e de Público.

situação- o que se verifica desde a primeira cena do filme. No entanto, como descreverá a narrativa, não escapará ao seu destino de viver situações em que a música está implicada.

O filme enveredará pela missão que terá de enfrentar e, ao fim e ao cabo, mostrará que a música por ele repudiada lhe fará passar por experiências inesperadas. Nas próximas páginas, comentaremos algumas das cenas que vêm a colaborar com a compreensão da teoria da paisagem sonora; ao mesmo tempo, analisar em que medida o filme trabalha de forma criativa e irreverente temas que normalmente são enfocados com excesso de solenidade, em tom alarmista – quando não aborrecido.

Na cena inicial, uma valsa ao fundo não-diegética¹⁴: apresenta com a voz *em off*, com uma valsa em versão sinfônica, o histórico de sua família, de notáveis músicos há várias gerações. Na cena seguinte, a mesma valsa continua diegeticamente, como trilha musical que um policial de plantão na delegacia ouve pelo rádio. De pronto, Warnebring ordena que o diminua o volume, mas desliga o aparelho. Notamos, dessa forma, que o protagonista aparece como um ser incomum por ter a música como especial inimigo pessoal. E durante o filme, sua busca obsessiva por criminalizar o grupo de músicos *contraventores-terroristas*, que representarão o inimigo contra o qual os policiais terão de enfrentar e punir. Em várias passagens, a música será o bode expiatório numa relação difícil que Amadeus nutre contra o seu irmão, o *virtuoso* Oskar.

Figura 1 – O som do barulho – 2'56''



Fonte: Fotograma do filme.

¹⁴ Trilha musical não-diegética: Sons e músicas que fazem parte da narrativa, mas que os personagens não podem escutar, sendo esses de conhecimento somente do expectador. Trilha musical diegética: sons presentes no universo ficcional em que se passa a ação.

Como antagonista, Sanna Persson (Sanna Persson) é a antítese de Warnebring. A personagem respira música e a faz dela seu meio de expressão artístico, estético e ideológico, em todas as suas possibilidades. Musicista e compositora *clariaudiente*, tem consciência do fato de que o *esgoto sonoro* (cf. SCHAFER, 1991) toma conta da paisagem sonora. Ao longo do filme ela tenta, em vários momentos, a busca de uma recuperação da paisagem sonora de *hi-fi* (SCHAFER, 2001). Ainda no seu período de formação acadêmica, no Conservatório de música, Sanna realizou um concerto no conservatório com a participação do colega Myran (Fredrik Myhr), que integraria posteriormente o grupo de percussionistas do filme. Em uma cena posterior, fica-se sabendo que no referido recital, Sanna levou uma chama até o sensor de incêndio do auditório, que disparou e inundando todo o edifício. Ambos os alunos são expulsos. Essa amostra revela o quanto o entendimento sobre o que é música, no caso de Sanna, é flexível e abrangente...

Sanna lidera um grupo de percussionistas pouco convencionais e de comportamento instável e agressivo, todos eles muito criteriosos *na escolha dos melhores sons*. Uma vez arregimentados, deverão executar a obra de Magnus, intitulada *Música para uma cidade e seis bateristas*, dividida em quatro movimentos: I: *Doutor, doutor! Dê um jeito no meu rabo*; II- *Dinheiro para você, meu amor*; III- *Foda-se a música!* IV- *Amor elétrico*. Esta composição fará uso de instrumentos musicais não-convencionais; muitos deles, perigosos. O perfeccionismo – traço comum a todos os músicos - resultará em atitudes extremas – que se pode presenciar nos quatro movimentos da obra a ser performatizada publicamente. Passemos a comentar dada uma das partes:

O primeiro movimento (*Doutor, doutor! Dê um jeito no meu rabo*)¹⁵ ocorre num hospital, mais especificamente, num centro cirúrgico. Os músicos se disfarçam de membros da equipe médica, levam um paciente *com uma sonoridade boa* para o local da *cirurgia* e fazem música com *instrumentos* musicais, tais como cilindros de oxigênio, mangueiras, desfibrilador, aparelhos respiratórios e o corpo do próprio paciente, Levander (Dag Malmberg)¹⁶, um apresentador de programas de televisão famoso que passaria por um procedimento para tratar as hemorroidas. Além de ter a barriga transformada em tambor, suas mãos batem palmas passivamente.

¹⁵ No original: *Doctor, doctor! Gimme gas (in my ass)*.

¹⁶ Malmberg é famoso por atuar numa conhecida série policial conhecida como *A ponte*.

Warnebring é chamado ao hospital para registrar a ocorrência. Ao inquirir os presentes, não ouve nada. Ficou repentinamente surdo. Pelas câmeras, descobre os primeiros vestígios do grupo de criminosos: vê o rosto de Sanna.

Figura 2 – *O som do barulho* – 2'56



Fonte: Fotograma do filme.

O segundo movimento (*Dinheiro para você, meu amor!*)¹⁷ ocorre num banco. Os percussionistas entram de assalto, imobilizam os clientes: “Isto é um show! Estamos aqui pela música!” Sob um arranjo ritmado de carimbos e grampeadores, calculadora, máquina de contar cédulas, a trituradora de papel ouve-se música, testemunhada pelos clientes. A cena é entrecortada por toques de humor, como o senhor que não sabe se deve ir ao guichê quando soa o número de chamada. Obter o *melhor som* significa estraçalhar com o símbolo máximo do capital: as cédulas de dinheiro. Rasgá-las é um ato associado à contravenção e o grupo mostra que o som do dinheiro precisa ser escutado para que as pessoas tenham consciência sobre as mazelas do mundo capitalista ao qual estão sujeitos. Se o dinheiro é meio para a conquista de bens, é ele que motiva e impulsiona os principais desejos burgueses. Destruí-lo, transformando-o em música, é uma forma originalíssima de intervenção na paisagem sonora.

¹⁷ No original: *Money 4 u, honey!*

Figura 3 – O som do barulho – 41'00

Fonte: Fotograma do filme.

O terceiro movimento (*Foda-se a música!*)¹⁸ acontece no entorno do teatro de ópera, no dia em que se realiza o concerto da orquestra, sob a batuta de Oskar Warnebring. Enquanto o concerto ocorre, os percussionistas executam uma música com tratores, escavadeiras, caminhões. A orquestra sinfônica considerada como símbolo do poder político, é bombardeada pelo barulho ensurdecedor que ocorre do lado de fora do teatro. O imponente entorno do teatro de ópera é desfigurado. A obra visa atingir parte seleta da sociedade burguesa que participa da *grande soirée* antes como ostentação de seu *status quo* que gosto efetivo pela música.

Figura 4 – O som do barulho – 60'00

Fonte: Fotograma do filme.

Por volta dos 70 minutos, os músicos aparecem nas manchetes televisivas: “Eles não vão escapar impunes! Vamos livrar esta cidade da escória musical”. Pouco depois, a delegacia está lotada de músicos de todos os tipos, sobretudo músicos de rua. Além deles, uma mesa está empilhada de metrônomos. Warnebring, em ataque convulsivo, destrói instrumentos e brada: “Quero silêncio! Seus malditos músicos!”.

¹⁸ No original: *Fuck the music!*

No galpão em que os músicos ensaiam, Warnebring descobre a partitura e se dá conta de que será a missão seguinte. Vai buscar ajuda de Oskar para decifrar o que está escrito e, a partir de instruções elementares, escreve a música para *Amor elétrico*¹⁹, o quarto movimento, que se dá nos fios de alta tensão que abastecem de energia a cidade. Os músicos devem se pendurar neles e tocar neles. Um dentre eles controla o ligar e desligar a força, segundo a *partitura*. Toda a cidade se torna o palco e, ao mesmo tempo, o instrumento que toca pelos sons gerados pela rede elétrica. Os percussionistas dominam a cidade, a sua música ocupa a integralmente todos os espaços. Os perigos e o alcance da ação são sobrepujados pela ânsia do cumprimento do objetivo.

É nesse ponto que Amadeus Warnebring se coloca como *compositor*, mesmo com seus limites de conhecimento musicais (quase nulos) e coloca o grupo para executar a *obra* que *ele* compôs de improviso, com a ajuda de seu irmão. O delegado se coloca como regente, tal como Oskar, o mano maestro. Ao final, abdica de seu poder, como oficial de polícia e não pune os músicos. Warnebring recomenda que deixem a cidade, incentivando-os a ficarem afastados por uns tempos. Sim! Ainda que elementar, os músicos praticaram uma contravenção ao tocar a *composição* que Warnebring conseguiu escrever.

Ao desenrolar do enredo dá-se a perceber também - troca de olhares, gestos - que haveria algum tipo de envolvimento amoroso de natureza platônica entre ele e Sanna, personalidades tão opostas entre si. Talvez por essa razão ele tenha colaborado com os músicos, fazendo-os escaparem à prisão.

A cena final mostra o grupo tocando música de baile - um bolero monótono, sem maior valor estético - num restaurante situado numa praia longínqua, frequentada por idosos em férias. Nada mais entediante para um grupo de percussionistas de alta virtuosidade e criatividade...

¹⁹ No original: *Electric love*.

Figura 5 – O som do barulho – 77'00

Fonte: Fotograma do filme.

Além de evidenciar elementos importantes como a liderança feminina e a prática da contravenção, o filme corrobora para uma reflexão sobre a paisagem sonora (SCHAFER, 2001) e o destino que os músicos-artistas pretendem para ela. Posto isto, vale apresentar o filme em suas partes, para uma melhor compreensão dos pontos teóricos a serem analisados, neste trabalho.

5 O tempo que se ouve e o tempo que se escuta

O som do barulho se desenvolve a partir dos principais personagens, Amadeus Warnebring e Sanna Persson. O primeiro em sua luta *contra* a música e a segunda em sua luta *pela* música. Sanna não está sozinha em seu propósito e lidera um grupo de percussionistas formado, além de Magnus (Magnus Börjeson), compositor de toda a trilha musical, Marcus (Marcus Haraldson Boij), que não exerce uma profissão estável ou convencional. Seu descuido com a aparência física é notável - aparece trajando camiseta e cueca quando procurado; Myran (Fredrik Myhr), antigo colega de conservatório de Sanna, é interessado em projetos artístico-musicais de natureza experimental; Anders (Anders Vestergard), ganha seu sustento como baterista em grupo de bailes recreativos, mas que não consegue seguir os padrões do conjunto – o voo de um inseto o leva a improvisar uma música sobre o seu voo; Johannes (Johannes Björk), timpanista na orquestra de Oskar Warnebring logo é expulso, por não seguir o *tempo giusto* marcado pelo maestro e por contestar a autoridade daquele. Com estes competentes e excêntricos percussionistas reunidos, o grupo passa a se reunir para ensaiar e executar a composição de Magnus. Para tanto, sua tarefa não consistirá apenas em percutir instrumentos convencionais; terão de subverter a ordem e as leis – isto já está posto, de antemão.

A primeira aparição de Sanna no filme, se dá quando ela conduz um furgão. A impressão que se tem é de que ela ouve rock *pesado* pelo rádio. Mas a câmera logo esclarece: na parte traseira do veículo está Magnus tocando freneticamente uma bateria. A velocidade do veículo é alta, acompanhando a marcação do tempo da bateria. À medida que a velocidade aumenta, o andamento da música se torna cada vez mais acelerado, acompanhando o movimento do automóvel e o som do motor, cada vez mais agudo. O controle é dado pela marcação de um metrônomo mecânico. Um policial persegue o furgão em alta velocidade e isso levará a uma colisão. Suspeita de bomba levantada, surge Warnebring, que identifica ser o ruído produzido por um metrônomo. (Esta será uma das várias vezes em que um metrônomo tem função dramática relevante).

Figura 6 – *O som do barulho* – 7'12



Fonte: Fotograma do filme.

Na cena seguinte, Sanna e Magnus, que haviam abandonado o furgão, cortam o fio de um alto-falante que imitava pássaros, *lo-fi*, de acordo com Schafer, sinalizando que a paisagem sonora deve ser a natural, com os sons da flora e da fauna, em detrimento do *esgoto sonoro* (cf. SCHAFER, 1991), fabricado em estúdio com os quais a sociedade se acostumou.

O tempo tem papel importante no filme, principalmente na referência frequente ao metrônomo. O objeto representa, de um lado, o trabalho dos percussionistas e sua preocupação com a manutenção da unidade temporal. Ao fim e ao cabo, torna-se o símbolo do perigo (associação com temporizador de bomba). De todo modo, o metrônomo é uma espécie de relógio, com características próprias. Ele precisa ser escutado para ter serventia. É importante destacar que, até o surgimento do relógio mecânico, no século XIV, não existia a *audição da passagem do tempo, em unidades a serem ouvidas*. Apoiada na teoria de Schafer, Heloísa Valente esclarece:

Os relógios anteriores a ele (a ampulheta, de sol etc.) não podiam ser ouvidos, porque os sons produzidos eram inaudíveis para o ouvido humano. Foi somente a partir do momento em que a marcação do tempo se tornou audível que se estabeleceram as barras de compasso na música do ocidente (VALENTE, 1999, p. 40).

Daí, a invenção do metrônomo²⁰ constituiria uma necessidade. O metrônomo, aparelho que marca precisamente um andamento, uma pulsação, as diferentes *velocidades* em que a música deve ser executada, é um personagem importante do longa. A partir do Romantismo, a discriminação da unidade temporal passou a ser adotada regularmente, tanto para o ensaio, quanto nos estúdios de gravação. Simbolicamente, pode-se dizer que, assim como o relógio, o metrônomo é um regulador da *ordem* social, que se manifesta pelo controle da realização de eventos – mesmo pequenos gestos. Daí consideramos bastante sagaz a opção dos roteiristas em relacionar o instrumento às ideias de ordem e controle²¹. Importância de grande monta, reduzida a um instrumento de trabalho aparentemente singelo. (E talvez aqui esteja uma das razões que apontem para a ojeriza de Amadeus Warnebring pela música.)

A primeira aparição do aparelho se dá na performance de Magnus dentro de um carro guiado por Sanna, já descrita anteriormente. Ao ser confundido com uma bomba, o metrônomo é desvendado por Warnebring: “Conheço bem esse tique-taque”.

Figura 7 – O som do barulho – 6’10



Fonte: Fotograma do filme.

²⁰ Inventado pelo relojoeiro Winkel, em 1812, foi em seguida aperfeiçoado por Maelzel, em 1816. Embora relacionado ao período do Romantismo, percebe-se a utilização do metrônomo em músicas de períodos anteriores. No âmbito da música popular e nos estúdios de gravação, o metrônomo é instrumento indispensável.

²¹ Vide ideia semelhante em *Ensaio de Orquestra* (1978), de Federico Fellini. A presença do metrônomo – instrumento para ajustar a medição do tempo - simboliza, em grande medida, a submissão a um universo de regras rígidas e imutáveis...

O metrônomo é um velho e incômodo conhecido de Warnebring e reforça os traços traumáticos do personagem e sua relação tumultuada com a música, é uma companhia certa de estudos e ensaios musicais, objeto participante da rotina doméstica da família Warnebring.

Aos 80 minutos, quando da performance de *Amor elétrico*, Warnebring assume a autoria da *composição* a ser dada e põe em funcionamento um metrônomo. Não seria qualquer um: “- Atenção, orquestra! Aqui está um metrônomo. Tenham cuidado, era do *meu* pai. Vão tocar *minha* música exatamente como está escrito. Mas não se esqueçam: a eletricidade terá que ser ligada”. No entanto, sabe que, sendo defensor da aplicação das leis, deve agir como representante do Estado contra os criminosos...

A marcação do tempo e o controle, simbolizadas pelo metrônomo, também chama para a reflexão de uma das cenas em que um membro da orquestra de Oskar Warnebring, Johannes, não acerta a entrada do tímpano indicada pelo maestro. Segue-se uma disputa a respeito de quem está *no tempo certo*. Johannes revoltado, sai furioso e perde seu cargo junto à orquestra; é quando passa a integrar o grupo liderado por Sanna.

6 Entre o ruído e o silêncio

O crescimento do ruído urbano teve outras implicações como, por exemplo, a necessidade da criação de leis específicas, visando controlá-lo. O que foi, de certo modo, uma novidade, pois, de acordo com o ensaísta Jacques Attali, ‘(...) a repressão aos ruídos e barulhos não era, antes da revolução industrial, objeto de nenhuma legislação geral. O direito ao ruído era um direito natural, uma afirmação da autonomia de cada um’ (VALENTE, 1999, p. 42).

Dessa forma, as primeiras leis antirruído tinham como alvo a repressão à voz humana visando, principalmente, os vendedores de rua. Os sons advindos dos centros do poder político ou econômico, como o sino da igreja, a fábrica, não sofriam restrições, pois eram o Ruído Sagrado (mencionado anteriormente). Se a produção do ruído, quando vem dos centros de poder, não é condenável – porque não é percebida pela sociedade-, então ocorre uma forma de dominação. E diante disso é que vem a crítica presente no filme como forma de contestação aos produtores de ruído.

Numa outra vertente, o silêncio quando absoluto remete a um estado de ausência, de mutismo, quietude, tranquilidade, mas também pode ser articulado com a ideia mesmo de morte, já que significa excluir-se do círculo comunicativo.

O silêncio essencial é a morte (...) para fazer calar o silêncio e afastar a ideia de morte, o homem ocidental se cerca de sons. O transcorrer dos séculos registra o ato de cantar, individualmente ou em grupo, como uma das formas mais espontâneas e frequentes nas mais diversas culturas: pontuando o ritmo do trabalho cotidiano, embalando o sono dos bebês, curando e celebrando durante os mais variados rituais mágicos... (VALENTE, 1999, p. 53).

Se o silêncio essencial é a morte, de outra parte, a ausência de silêncio na paisagem sonora pode conduzir a um desequilíbrio ambiental que atingirá (até mortalmente) não apenas os seres humanos. O silêncio é um bem que está se perdendo. Pode até considerar-se como a *commodity* mais valorosa do mundo²². Por isso, é preciso fazer uma limpeza de ouvidos, praticar a escuta *clariaudiente* para estarmos alerta face às transformações do planeta – conforme orienta Schafer. Esse é, de um modo muito distinto, o *recado* dado pelo grupo de percussionistas de *O som do barulho*.

Como narra o filme, para Warnebring, é sob silêncio que ele consegue viver em paz. Não é qualquer silêncio; antes, um silêncio seletivo: aquele que se manifesta sob a forma de música. Só assim Warnebring pode escapar dos traumas – carregados pela vida afora- devido às consequências da sua falta de aptidão musical, algo que o acompanha desde a infância, em uma família famosa e prestigiada: Aos 73 minutos do filme, Warnebring relembra: “Aqui estou eu, no piano da minha mãe. Foi a última vez em que me sentei lá. Antes de mamãe e papai desistirem. Mas eu nunca quis tocar. Tudo que eu queria era o silêncio. Sonhava com uma música feito de silêncio”.

Num extremo oposto, Sanna e seu grupo fazem barulho, também com o propósito de apelar para a tomada de consciência das pessoas, por meio de ações que provocam estranhamento²³ e choque: ao provocar uma experiência de deslocamento das coisas com seu contexto usual e corriqueiro, induzindo-as a experimentar novas relações que promovam novas formas de sensibilidade, apreensão e julgamento. Sob esse *ponto de escuta*²⁴, fazer música com o corpo e todo o instrumental do centro cirúrgico, assim como destruir cédulas de dinheiro não figuram como peça de humor, a partir de uma situação absurda para se converterem em *estranhamento*, *ação artística* e *artivística*.

Levando a cabo este raciocínio, a aproximação entre Sanna e Warnebring extrapola o banalíssimo encontro amoroso entre um casal formado por pessoas de sexo oposto para se

²² Agradecemos a Nicholas Cook pelas informações passadas. Comunicação pessoal, durante Congresso Nacional da Anppom. Brasília, 30 set. 2006.

²³ Tomamos o vocábulo emprestado da teoria dos formalistas russos.

²⁴ Usamos a expressão paralelamente a “ponto de vista”, seguindo os pressupostos elaborados por Schafer (1991).

converter em um símbolo: dois *modus vivendi* que se encontram, em complementaridade. Muitas passagens sinalizam a tentativa frustrada de Warnebring em entender o mundo da música, do qual é excluído. Em *Amor elétrico*, aos 81 minutos, interpela Sanna: “Eu preciso de você! Você é a única que pode me ajudar. Que pode tocar esta peça. Escrevi para você! Você é a solista!” De sua parte, Sanna atenua sua atitude radical, aceitando tocar a peça de Warnebring. Sanna conduz o *compositor* para o alto de um edifício, de onde pode avistar luzes pulsando. Concluída a performance, Warnebring, larga o metrônomo, exultante: “Finalmente, o silêncio! Não há mais música!”.

Warnebring desenvolve uma surdez seletiva: música como linguagem capaz de ordenar sons e silêncios por meio de uma linguagem, particular, obedecendo a regras e composição e performance, circunscrita a uma poética criativa deixou definitivamente de existir. A cena final do filme mostra-o satisfeito, no concerto, ao ouvir somente sons provenientes de fontes outras que não a música, presentes no auditório: o tilintar dos brincos, o programa do concerto transformado em leque de abano...

A análise do filme é capaz de nos ajudar a compreender e refletir juízos de valor sobre um tema relevante, tratado com ironia. Ao criar o estranhamento, contribui para promover a reflexão sobre a responsabilidade cidadã e, ao mesmo tempo, a função da arte na tomada de consciência. Conhecer, posicionar-se e combater pela arte está é o que conduz esta trama de maneira envolvente e desconcertante. Além de alertar para os perigos de se entregar à escuta monótona dos sons urbanos, de chamar a atenção para o quanto as interferências humanas podem ser danosas ao ecossistema, o longa-metragem expõe o que a uma postura de dominação pelo barulho – tornado Ruído Sagrado- pode chegar ao ponto de levar ao esquecimento a ideia de que possa existir uma natureza harmoniosa e perene.

Considerações finais

É importante frisar que a obra seminal de Schafer foi lançada numa época em que sequer existia o mundo digital. Computadores ainda eram objetos de grandes dimensões, de acesso restrito a poucos e de pouca eficiência. Ainda assim, os pressupostos teóricos não perderam sua validade.

O presente artigo destacou, como o conceito de “paisagem sonora” é relevante para se detectar as modificações que ocorrem no meio-ambiente acústico (e musical), ao longo do tempo; bem como as transformações que traz à vida cotidiana das pessoas face às mudanças

que vêm sucedendo. Em outro sentido, sob a perspectiva analítica da paisagem sonora é possível perceber como a capacidade de adaptação levou a uma espécie anestesia dos sentidos, acarretando numa banalização – mais ou menos consciente- em relação ao mundo circundante.

Paralelamente, preocupações com o meio-ambiente levaram à criação de estudos voltados àquilo que se passou a designar *ecologia sonora*. Como já frisamos, o aumento do barulho é sintoma direto da manifestação de poder, num mundo guiado pelo capital, que opera por mecanismos de domínio a partir da exploração de recursos naturais. Os sons gerados pela natureza, conseqüentemente, aniquilam-se e desaparecem (Os estudos de Krause o apontam de maneira contundente...).

Schafer frisou, em *A afinação do mundo* que as considerações sobre o nível de aumento das fontes de ruído, ao longo da história, não teriam caráter de acusação ou a adoção de medidas punitivas. Antes disso, procurava chamar a atenção para o fato de que “o arranjo da paisagem sonora” não seria interessante e que este deveria ser repensado e refeito²⁵. Daí a importância do *ouvido pensante*, alerta e consciente. Esta parece ser a preocupação central dos protagonistas do filme *O som do ruído*, sobretudo Sanna e Magnus -capazes de tomar atitudes extremas e mesmo perigosas para manifestar seu grito de alerta.

Dito isto, retornemos à questão norteadora deste texto: Como aspectos referentes aos conceitos de “paisagem sonora”, “Ruído Sagrado”, Antropofonia” e “Artivismo”, apontados por R. Murray Schafer (2001), Bernie Krause (2013) e Rui Mourão (2015) foram tratados no filme *O som do barulho*? Apresentando uma concepção diferenciada do habitual cinema estadunidense, *O som do barulho* se desenrola em solo nórdico, tão singular e distante da realidade de muitas regiões do planeta. A despeito das particularidades regionais, o filme problematiza um tema universal: o meio-ambiente em degradação, a poluição sonora, a imposição do poder pelos sons. E, sobretudo, em que medida a arte (e a música) se prestam como linguagem criativa para denunciar, protestar, combater, além de objeto de fruição estética. Consideramos o filme uma forma discursiva competente e feliz, à medida que conseguiu veicular um conjunto de ideias e reflexões por meio da ironia. A simbólica dualidade entre as ideias pragmáticas de lei, ordem e valores são colocadas em desafio para atitudes criativas que visam a quebra do *status quo* sedimentado, mesmo se isso venha a envolver a desobediência às

²⁵ Em *O ouvido pensante*, adverte o autor, na apresentação: “Parece-me absolutamente essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosa e criticamente a nova *paisagem sonora* do mundo moderno. Somente através da audição seremos capazes de solucionar o problema da poluição sonora. Clariaudiência nas escolas para eliminar a audiometria nas fábricas. Limpeza de ouvidos, ao invés de entorpecimento de ouvidos. Basicamente, podemos ser capazes de projetar a paisagem sonora para melhorá-la esteticamente” (SCHAFER, 1991, p. 13-14).

leis. Ademais, mesmo diante da quebra de regras, o protagonista Amadeus Warnebring, até então perseguidor dos músicos fora-da-lei, acaba por apoiá-los, incentivando a sua fuga.

Fazer uso da arte e, em especial, da música, como uma forma de manifestação e protesto constitui o cerne da narrativa e o argumento que sustenta o filme. O ativismo se faz presente como ato de protesto contra a deterioração da paisagem sonora, a partir de uma estética não-convencional de se fazer música. O grupo de percussionistas executa performances que põem em risco sua segurança física, com o firme objetivo de denúncia e inconformismo com a realidade que se lhes impõe. A desobediência é necessária. Em outro extremo, o delegado *surdo* ante a paisagem sonora e antimusical somente se preocupa apenas com descumprimento da lei, o que pode causar a ruptura da ordem social. Foi preciso ele ocupar o lugar dos músicos, compondo uma peça rudimentar em *Amor elétrico* para ter a tomada de consciência.

O enredo do filme se encerra de modo não menos desconcertante que o início: os músicos acabam num balneário nórdico entretendo turistas... O desafio proposto com a execução da obra de Magnus, ainda que tendo custado caro – uma temporada de isolamento num mundo de mesmices – teria valido a pena. *O som do barulho* é, dessa, forma, um convite à reflexão sobre o nosso papel e dimensão da nossa responsabilidade pela paisagem sonora, como parte do ecossistema.

Referências

SOUND of Noise. Direção: Johannes Stjerne Nilsson e Ola Simonsson.. Intérpretes. Bengt Braskered, Sanna Persson, Magnus Börjesson, Marcus Boij, Fredrik Myhr, Anders Vestergard, Johannes Björk, Sven Ahlström, Ralph Carlsson, Paula McManus. Roteiro: Johannes Stjerne Nilsson, Ola Simonsson, Jim Birmant, Produção: Bliss, Nordisk Film, Wild Bunch, dfm Fiktion. Música: Magnus Börjesson, Six Drummers, Fred Avril. 102 minutos, 2010. DVD.

BACCHINI, L. O silêncio sinfônico da floresta. Geofonia, biofonia e antropofonia em A selva, de Ferreira de Castro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], v. 1, n. 84, p. 99-113, 2023. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i84p99-113. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/211000>>. Acesso em: 10/01/2024.

BAPTISTA, A. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais.** 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CARREIRO, R.; ALVIM, L., Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. In: **Matrizes**, v.10 - Nº 2 maio/ago. 2016, p. 175-193

CHION, M. **L'audio-vision : son et image au cinéma.** Paris: Nathan, 1990.

ECOLOGIA ACÚSTICA: sons podem servir para analisar saúde ambiental **Equipe E-cycle**. Disponível em: <<https://www.ecycle.com.br/ecologia-acustica/>>. Acesso em: 10/01/2024.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KRAUSE, B. **A voz do mundo natural**. 15/07/2013 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTbA-mxo858&t=1s&ab_channel=TED>. Acesso em 10/12/2023.

LEAL, S. A ecologia sonora e sua atualidade. In: **Criativa música**, 23/03/2021. Disponível <<https://criativamusica.com/profissionais/blog-criativamusica/a-ecologia-sonora-e-sua-atualidade>>. Acesso em: 10/12/2023.

LEAL, S. O Sino e a sirene: Memórias sonoras e transições do Ruído Sagrado. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 26–43, 2023. Disponível em: <<https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/106>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

LOURAÇO, R. Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede In: **Cadernos de arte e antropologia**, v. 4, nº3, 2015, p. 53-69. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>>. Acesso em: 13/06/2023.

FONTEERRADA, M.; MOLINARI, P. (orgs.) R. Murray Schafer – seguindo os passos de nossos próprios pés. In: **Revista MusiMid**, v. 3, nº 2, 2022. Disponível em: <<https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/issue/view/8>>. Acesso em: 10/06/2023.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VALENTE, H. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. Artivismo: Arte + Política + Ativismo: sistemas híbridos em ação. 2015. 311 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/128178>>. Acesso em: 10/06/2023.

ZORZETTO, Ricardo. A Acústica do ambiente. In: **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo. 281, 07.2019. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/a-acustica-do-ambiente>>. Acesso em: 10/12/2023.

WORLD Forum for acoustic ecology. Disponível em: <<https://www.wfae.net/journal.html>>. Acesso em: 10/01/2024.

SOUND OF NOISE. IN: MUBI. Disponível em: <<https://mubi.com/en/br/films/sound-of-noise>>. Acesso em: 10/01/2024.

Recebido em: 25/01/24

Aceito em: 29/05/24